WERKE

mittelalterlicher Holzplastik und Malerei

IN

LIVLAND UND ESTLAND.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR GESCHICHTE UND ALTERTUMSKUNDE
DER OSTSEEPROVINZEN RUSSLANDS.

DREIUNDZWANZIG TAFELN IN LICHTDRUCK VON JOHANNES NÖHRING

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT VON WM. NEUMANN.

LÜBECK 1892
VERLAG VON JOH. NÖHRING.

Sten Karling
av
A. Tuulse
Stockholm 6 nov. 44

Else v. Rennenkampff

WERKE

mittelalterlicher Holzplastik und Malerei

IN

LIVLAND UND ESTLAND.

WERKE
mittelalterlicher Holzplastik und Malerei

IN

LIVLAND UND ESTLAND.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR GESCHICHTE UND ALTERTUMSKUNDE
DER OSTSEEPROVINZEN RUSSLANDS.

DREIUNDZWANZIG TAFELN IN LICHTDRUCK VON JOHANNES NÖHRING

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT VON WM. NEUMANN.

LÜBECK 1892
VERLAG VON JOH. NÖHRING.

Vorwort.

Die von der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands hiermit der Oeffentlichkeit übergebene Arbeit soll dazu dienen, durch Bild und Wort auf die Kunstdenkmäler und Kunstschätze Liv-, Est- und Kurlands, aus dem mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts abschliessenden Zeitraume baltischer Vergangenheit, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise zu lenken. Nur Wenigen innerhalb Landes sind die in Betracht kommenden, zum Teil höchst beachtenswerten Werke durch Augenschein bekannt, ausserhalb Landes aber sind sie fast völlig unbekannt geblieben und so erscheint die Hoffnung gerechtfertigt, dass das Gebotene allseits willkommen sein werde.

Mögen auch aus den unvergleichlichen Kriegsdrangsalen, die vorzugsweise Liv- und Estland seit dem Zusammenbruche des alten Konföderativstaates im Jahre 1561 bis zum Aufhören der schwedischen Herrschaft im Jahre 1710, zu erdulden gehabt haben, verhältnismässig nur sehr geringe Reste des ehmaligen Kunstreichtums uns überkommen sein, so dürften dieselben gleichwohl genügen, um von dem, was die Vergangenheit auf diesem Gebiete erstrebt und geleistet hat, ein ehrenvolles Zeugnis abzulegen. Es wird sich namentlich erweisen, dass auch in Kunst und Gewerbe die einheimische Kulturentwickelung sich derjenigen Norddeutschlands unausgesetzt aufs engste anschloss.

Zur Erreichung des eingangs erwähnten Zweckes erschien es dienlich, mit der Herausgabe dreier, selbständiger Werke über einzelne sich gut abgrenzende Gebiete der Kunst den Anfang zu machen und die einschlägigen irgend bemerkenswerten Objekte in möglichster Vollständigkeit aufzunehmen. Diese in kurzen Zwischenräumen einander folgenden Werke behandeln:

I. Goldschmiedearbeiten in Livland, Estland und Kurland. 26 Tafeln mit erläuterndem Text von Herrn Anton Buchholtz in Riga.

II. Die mittelalterliche Malerei und Plastik in Livland, Estland und Ösel. 23 Tafeln mit erläuterndem Text von Herrn W. Neumann in Dünaburg.

III. Die städtische Profanarchitektur der Gotik, der Renaissance und des Barocko in Riga, Reval und Narva. 32 Tafeln mit erläuterndem Text von Herrn C. von Löwis of Menar in Riga.

Mit Rücksicht auf den der Textbearbeitung notwendiger Weise zu stellenden engen Rahmen, musste sich dieselbe vorzugsweise zu einer blos beschreibenden gestalten. Die aus den vorstehend angegebenen Titeln sich ergebenden zeitlichen und örtlichen Einschränkungen in betreff der behandelten Gegenstände werden an geeigneter Stelle in jedem einzelnen Werke ihre Erklärung finden. Die aus dem rühmlichst bekannten Atelier des Herrn J. Nöhring in Lübeck hervorgegangenen Lichtdrucke werden auch hohen Anforderungen genügen. Sie sind sämmtlich nach Originalaufnahmen hergestellt, die vom genannten Herrn im Mai 1891 angefertigt wurden. Es gereicht der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen zur angenehmen Pflicht, Herrn J. Nöhring, der in entgegenkommender Weise auch den Verlag der drei Werke übernahm, hiermit öffentlich Dank zu sagen.

Schliesslich sei auch der Gönner und Förderer des Unternehmens dankend gedacht, ganz besonders der städtischen Korporationen und Standschaften in Riga und Reval, ferner der Estländischen literärischen Gesellschaft zu Reval, bezw. der dortigen Museumsdirektion, der Gelehrten Estnischen Gesellschaft in Dorpat, der Felliner literärischen Gesellschaft, des Vereins für die Kunde Ösels in Arensburg und der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst in Mitau.

Riga, im October 1891.

Das Direktorium der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands.

Inhalts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Tafeln.

Von bedeutenderen Werken mittelalterlicher Holz-Plastik und Malerei sind heute in den Ostseeprovinzen nur noch äusserst wenige erhalten, denn was von ihnen den Bilderstürmern entrann und den vernichtenden Bränden oder den verheerenden Kriegszügen, unter denen das Land oft schwer zu dulden hatte, entging, wurde vielfach noch zu Ende des vorigen und anfangs unseres Jahrhunderts das Opfer verfehlter Kunstanschauung. Riga, die ehemalige Residenz der Erzbischöfe und lange Zeit hindurch Residenz des Meisters vom Deutschorden livländischen Zweiges, hat nur noch vereinzelte Reste von Altarschreinen aufzuweisen; auf der Insel Ösel befindet sich nur noch das Mittelstück eines Altarschreines in der Kirche zu Karmel; in Kurland hat sich nichts derartiges erhalten, nur Reval, die Hauptstadt Estlands, bewahrt noch eine Anzahl von geschnitzten und gemalten Altären, die zu dem Besten gezählt zu werden verdienen, was der Norden zu jener Zeit auf dem Gebiete der Bildnerei und Malerei hervorgebracht hat.

Fast sämmtliche in den Ostseeprovinzen erhaltenen Werke dieser Art gehören der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, der Zeit, in welcher die Plastik, der ihr schon lange darin vorangegangenen Malerei folgend, durch ihr entschiedenes Zurückgehen auf die Natur und die daraus resultierende allmähliche Loslösung von der sie beengenden und an freier Entfaltung hindernden Fessel der gotischen Architektur zu jener neuen herrlichen Blüte erstand, die sie bis zum Ausgang des Jahrhunderts vielfach sogar eine dominierende Stellung der Malerei gegenüber einnehmen liess. Neben dem Studium der Natur und der engeren Anlehnung an dieselbe ist es aber auch das gesteigerte Verlangen nach grösserer malerischer Wirkung, das diesem Zeitraume eigentümlich ist. Nicht nur, dass die Hintergründe, vor denen die einzelnen Figuren Aufstellung finden, sich zu grösserem Reichtum entwickeln und sogar die Landschaft in ihren Bereich zu ziehen suchen, auch die einzelnen, oft in verschiedenen Plänen hintereinander angeordneten Figuren werden in dem Streben nach möglichst naturwahrer Darstellung der geschilderten Vorgänge und um den Gesetzen der malerischen Perspective zu genügen, entsprechend grösser oder kleiner gestaltet. Dazu gesellt sich eine reiche Vergoldung und Bemalung der Gegenstände, die in ihrem Streben nach Naturwahrheit und malerischem Effekt selbst die Nachahmung der reichen Brokatmuster auf den Gewändern und die feinen ornamentalen Umsäumungen derselben nicht vergisst.

Wenn bei so glänzender Ausstattung des Ganzen und bei der zauberischen Wirkung seiner Farbeneffekte dennoch nicht selten der Mangel an naturwahrer Wiedergabe in der Haltung der Einzelgestalten zum Ausdruck kommt, so ist der Grund dafür zunächst wohl in der Abneigung der nordischen Künstler jener Zeit vor der Darstellung des Nackten überhaupt zu suchen, andererseits aber auch darin, dass ihnen in dem handwerksmeisterlich beschränkten Kreise ihrer Lebenssphäre genügende Gelegenheit zu eingehendem Studium des menschlichen Körpers in dem Masse fehlte, wie solches den italienischen Künstlern, die unter weniger beschränkten Lebensanschauungen und unter dem belebenden Hauche der Antike ihre Werke schufen, ganz von selbst geboten wurde. Ein um so tieferes Naturstudium und um so liebevolleres Versenken in dasselbe spricht dafür aber aus den Köpfen ihrer Gestalten, in welchen sie das ganze seelische Leben der dargestellten Persönlichkeiten oft mit höchster Meisterschaft wiederzugeben wissen.

In Verbindung mit den Schnitzarbeiten steht fast immer eine Reihe von Malereien, die auf den zum Schliessen des Mittelschreines dienenden Flügeln ihren Platz finden und deren Darstellungen gewöhnlich die Weiterentwicklung des im Mittelbilde veranschaulichten Gegenstandes bilden, oder die Gestalten von Heiligen aufnehmen, die zu dem Mittelbilde wiederum in legendarischer Beziehung stehen. Zuweilen findet man mehrere solcher Flügel mit Scenen aus der Legende der Heiligen angeordnet.

Diese Art des Zusammenwirkens von Malerei und Plastik bei einem und demselben Kunstwerk setzt voraus, dass die schaffenden Künstler in beiden Künsten gleich erfahren waren und in der That finden sich ausreichend Beweise dafür, dass die Skulptur sowohl wie die Malerei in den überwiegend meisten Fällen von einem und demselben Meister geübt wurden.

Die meisten der in den Ostseeprovinzen vorhandenen Schnitzaltäre sind direkt als Schöpfungen Lübecker Kunst nachzuweisen, während die bedeutenderen Arbeiten auf dem Gebiete der Malerei auf Flandern als Ursprungsland hindeuten. In den Ostseeprovinzen selbst fand die Kunst, vielleicht mit Ausnahme der Kunst der Gold- und Silberschmiede, nicht jene Vertretung durch tüchtige einheimische Meister, wie solche den Norden und den Süden Deutschlands durch ihre Schöpfungen bereicherten. Hier war die Kunst eben keine gebende, als vielmehr eine empfangende. Wie die Mehrheit der deutschen Bewohner des Landes den Gauen des nördlichen Deutschlands, namentlich Westfalen und den Rheinlanden entstammte, nahmen auch die früheren Kunstausübungen hierorts zunächst den Charakter der in jenen Gegenden herrschenden Kunstweise an, bis durch den lebhaft sich steigernden Handelsverkehr mit den späteren Hansastädten an der Ostsee die jeweilige dort sich einbürgernde Kunstrichtung auch in den Städten der Ostseeprovinzen ihren Wiederhall fand. Und waren die ausübenden Künstler in frühester Zeit die aus Deutschland nach Livland zum Werke der Heidenbekehrung übersiedelnden Mönche des

Cistercienser- und Prämonstratenserordens, so werden auch in der folgenden Zeit, wenn es sich um die Ausfuhrung von Kunstwerken höherer Bedeutung handelt, Kunstler aus Deutschland hierher berufen, oder doch die Herstellung solcher Arbeiten bei ihnen in unmittelbaren Auftrag gegeben. Dass dabei die Wahl vor allem auf die in denjenigen Hansastadten angesessenen Kunstler fiel, mit welchen die Stadte der Ostseeprovinzen im regsten Verkehr standen, liegt auf der Hand. Vornehmlich scheinen es Lubeck und spater auch Brugge gewesen zu sein, von wo die Ostseeprovinzen ihren Bedarf an Erzeugnissen der Bildnerei und Malerei bezogen.

Schon aus dem Jahre 1276 datiert eine Nachricht uber die Lieferung eines Gemaldes für die Katharinenkirche des Minoritenklosters zu Riga, zu welchem ein Wilhelmus Crane, wie der Vicegardianus H. de Luchowe zu Lubeck an den Gardian Wasmud in Riga schreibt, testamentarisch funf Mark vermacht.[1] Um 1400 werden Gemalde in Reval erwahnt, die aus Deutschland bezogen werden, darunter ein grosses Marienbild fur die Katharinenkirche daselbst, zu welchem im Jahre 1403 noch weitere Gemalde, die hh. Dorothea und Gertrud darstellend, kommen. 1429 liefert ein Hamburger Dominikanermonch fur dieselbe Kirche ein Gemalde.[2] 1431 kommt auf Bestellung der Schwarzhaupter zu Riga eine Altartafel fur ihre Kapelle zum h. Leichnam an der Minoritenklosterkirche, aus Lubeck an, deren Wert auf 74 Mark angegeben wird.[3] Ob die gemalten Glasfenster, welche fur dieselbe Kapelle erworben werden, auch aus Lübeck stammen, ist zwar nicht nachweisbar, doch wahrscheinlich. Ebenfalls von dort wird im Jahre 1408 ein silbernes und vergoldetes Marienbild fur die Katharinenkirche zu Reval verschrieben und 1481 kommt aus Brugge ein Altarvorhang mit den Bildern der h. Maria, des h. Viktor und des h. Mauritius für dieselbe Kirche an. Auch wird eines Altarlakens Erwahnung gethan, darauf das Leiden des Herrn gemalt war.[4] 1483 liefert der Lübecker Maler und Bildschnitzer Berent Notken eine Altartafel fur die heil. Geistkirche in Reval und 1495 kommt über Lubeck aus Westen (Flandern) ein bedeutendes Altargemalde.

In Lubeck lassen sich schon fruhzeitig dort ansassige Maler und Bildhauer nachweisen und in der zweiten Halfte des 15. Jahrhunderts finden ihrer bereits eine grosse Anzahl urkundliche und namentliche Erwähnung. Mit dem gleichzeitigen Aufschwunge Lubecks zur Metropole des nordischen Handels mehrt sich auch der Zuzug von Kunstlern dorthin, die ebenso wie das Hauptkontingent der Stadtbewohner sich vorherrschend aus Westfalen und den Rheinlanden rekrutieren, und wie die Stadt in kommerziell vermittelnder Weise den Norden und Nordosten mit den Erzeugnissen des Westens und Sudens versorgte, wird sie auch in kunstlerischer Beziehung allmahlig zu einem der Hauptlieferungsplatze.[5]

Besonders im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, wahrend welcher Zeit auch die Lubecker Kunst zu einer hohen Stufe der Entwickelung gelangt war, kommen von dort mehrere bedeutende Werke nach Livland, unter denen die vorzuglichsten und am besten erhaltensten, wie schon bemerkt wurde, in Reval aufbewahrt werden. Reval erfreute sich gegen den Ausgang des Jahrhunderts eines grossartigen Aufschwunges und zwar infolge eines Ereignisses, dessen Konsequenzen allerdings auf das Gegenteil abzielten und gewissermassen das Vorspiel bilden zu den spateren langen Kampfen Russlands um den Besitz der Ostseeprovinzen. Grossfurst Iwan III. hatte im Jahre 1493, in der Absicht zunachst Reval dadurch zu schwächen, den deutschen Kaufhof in Nowgorod zerstören lassen und neunundvierzig deutsche und livlandische Kaufleute, welche sich dort aufhielten, in die Gefangenschaft nach Moskau gefuhrt. Wenn auch durch die Vernichtung dieses wichtigen Handelspostens dem gesammten hanseatischen Handel ein empfindlicher Schlag versetzt worden war, so bewirkte er fur Reval doch vorlaufig das Gegenteil, da dieses nun an Nowgorods Stelle von der Hansa zum Stapelplatz des Osthandels erhoben wurde. Der von dem umsichtigen und verdienstvollen Ordensmeister Wolter von Plettenberg mit Russland geschlossene funfzigjahrige Friede that das Seine, den Wohlstand Revals fur eine lange Reihe von Jahren zu sichern.

Gegen den Ausgang des Jahrhunderts wird die Plastik von der Malerei auch in Deutschland uberholt, nachdem diese in den Niederlanden, seit der Einfahrung einer verbesserten Technik der Oelmalerei durch die Gebrüder Hubert und Jan van Eyck und durch die Wiederaufnahme eines gesunden Realismus bereits im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts eine Höhe der Ausbildung erreicht hatte, die sie zu den herrlichsten Schöpfungen der christlichen Kunst befahigte und den Ruhm der flandrischen Kunstler weit über die engen Grenzen ihrer Heimat hinaustrug, so dass, wo es galt ein besonders erhabenes und wertvolles Werk zu stiften, man sich selbst in Städten wie Lubeck nach Flandern wandte. Um wie viel mehr mag man das von den Ostseeprovinzen aus gethan haben! Fuhrten doch schon die Handelsverbindungen darauf.

1 A. Goldschmidt. Lubecker Malerei und Plastik bis 1530.
2 F. Amelung. Revaler Altertumer. 54.
3 C. Mettig. Die Kapelle der Schwarzhaupter in der ehemaligen den Franziskanern gehorigen Katharinenkirche zu Riga. Sitzgsber. der Gesellschaft für Geschichte u. Altertumskunde der Ostseeprovinzen. Riga. 1889. S. 99.
4 F. Amelung. Revaler Altertumer. a. a. O.

5 Vergl. A. Goldschmidt. Lübecker Malerei und Plastik bis 1530.

Tafel I.

Teile eines Altarschreines, jetzt im unteren Saale des Hauses der grossen Gilde zu Riga.

Der Tod Mariä

Wo der Altar, zu dem diese Teile gehörten, stand, ist nicht nachweisbar, doch ebenso wenig die Ansicht zu verteidigen, dass er zu einem Hausaltar der grossen Gilde gehört habe.[6] Wahrscheinlicher ist, dass er nach der Bilderstürmerei aus einer der Kirchen, vielleicht aus der Petrikirche, wohin die Bruderschaft der grossen Gilde[7] ihn gestiftet haben mochte, als Eigentum derselben zurückgenommen wurde und nun in ihrem Versammlungssaale Aufstellung fand. Die Reste sind durch eine Umrahmung zusammengefasst und haben seit geraumer Zeit ihren Platz über der aus dem unteren Saale zur sog. Brautkammer führenden Thür. Den wenigsten Kunstwerken dieser Art ist es so gut ergangen; wie schonungslos die frühere Zeit mit ihnen verfuhr und wie wenig Verständniss man ihnen entgegenbrachte, erfährt man aus einer in den Rigaschen Stadtblättern von 1816 veröffentlichten Mitteilung. Es heisst dort wörtlich: „Noch vor einigen dreissig Jahren (also etwa in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts) fand man in einem Winkel der Domkirche hinter dem Altar zwei kleine sehr künstlich gearbeitete Altäre mit Thüren, die im Innern mit der Darstellung einer biblischen Geschichte in vergoldetem Schnitzwerk versehen waren, wovon man sich durch etwas ähnliches, das sich über der Thüre der Brautkammer auf der grossen Gildstube befindet und die letzte Ölung (!) abbildet, einen Begriff machen kann.“

Die Schnitzerei besteht aus fünf einzelnen Stücken: dem grösseren Mittelbilde mit der Darstellung des Todes der Maria in Gegenwart der Apostel, die, wie die Apokryphen berichten, sich alle zu gleicher Zeit, ohne zu wissen warum in Jerusalem einfanden und sich um das Sterbebett der Maria sammelten, — ferner zwei Einzelfiguren und zwei kleinen auf Konsolen angeordneten Reliefscenen, welch letztere jedoch augenscheinlich nicht hierher gehörten, da sich in ihnen eine vom Stil des Mittelbildes abweichende Behandlung erkennen lässt. Die Umrahmung des Ganzen sammt dem einfassenden Schnitzwerk ist neu. Das Mittelbild hat eine Höhe von 0,86 m; bei einer Länge von 0,92 m, ist aber ursprünglich jedenfalls durch darüber angebrachtes baldachinartiges Schnitzwerk von grösserer Höhe gewesen.

Sämmtliche Teile mit Ausnahme der Köpfe, sowie der Hände und Füsse sind neu vergoldet und zeigen den Typus der niederdeutschen Schule etwa aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts. Eine genauere Bestimmung der Entstehung dieses Schnitzwerkes liesse sich mit der Zeit vielleicht aus der Form der Buchbeutel, welche von den drei im Vordergrunde stehenden Aposteln in Händen gehalten werden, ableiten. Der Faltenwurf der Gewänder ist noch ungelenk und fällt in gleichmässig parallelen Brüchen senkrecht nach unten, ebenso undurchgebildet erscheint noch die Stellung einzelner Figuren der rechten Seite und die Haltung ihrer Köpfe. Der Ausdruck in den Köpfen dagegen ist nicht nur als ein fast durchweg gelungener und der Situation entsprechender zu bezeichnen, sondern steigert sich bei einigen, namentlich bei der die Mitte einnehmenden Apostelfigur und der rechts von dieser stehenden, Maria den Segen erteilenden, sogar zu einer würdevollen Schönheit. Das Haupt Mariens bedeckt ein faltiges Tuch, das nur einen schmalen Streif der Stirne freigiebt; die Gesichtszüge sind von angenehmer Milde und tragen den Ausdruck friedvoller Ergebung, der trotz der mangelhaften Uebermalung und der nachlässigen Behandlung der Augen immerhin wahrnehmbar bleibt.

Die beiden in den oberen Ecken angebrachten Scenen (einschliesslich der Konsolen 0,42 m hoch) links die Anbetung der Könige aus dem Morgenlande, rechts die Anbetung der Hirten, zeigen bei aller Lebenswahrheit doch eine bei weitem rohere Ausführung als das Mittelbild, sowohl in der Behandlung der Gewänder wie der nackten Teile, auch gehören sie bereits einer späteren Zeit an. Nach der Rüstung des einen der heil. drei Könige ist diese Arbeit frühestens in die Zeit des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu setzen. Diese Rüstung nähert sich dem Maximilianeischen Typus und zeigt schon den charakteristischen „Bärenfuss“, der sich vor dem Jahre 1510 nicht nachweisen lässt, nach dieser Zeit aber für die Rüstungen kennzeichnend wird. Sämmtliche Schnitzereien sind in Eichenholz ausgeführt.

6. Katalog der kulturhist. Ausstellung zu Riga 1883.

7. Die sog. grosse Gilde (Vereinigung der Kaufleute) ist aus der 1354 gegründeten „gemeinen Compagnie der Kaufleute, beide Gäste und Bürger“ hervorgegangen. Die kleine Gilde (Vereinigung der Gewerbetreibenden) entstand vermuthlich aus der Vereinigung sämmtlicher Handwerksämter in der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert. Eingehenderes siehe F. v. Bunge: Die Stadt Riga im 13. und 14. Jahrhundert. Leipzig 1878.

Tafel II.

Docke (Marienstatue) im untern Saale des Hauses der grossen Gilde zu Riga.

Die Bruderschaft der grossen Gilde verehrte die Gottesmutter als Schutzpatronin ihres Hauses, wie die kleine Gilde den heil. Johannes als Schutzpatron verehrt. Die Statuette ist aus Eichenholz geschnitzt, 1,175 m hoch und steht auf einem Konsol an einer der die Gewölbe des unteren altertümlichen Saales stützenden Säulen. Unter ihr stehend und gleichsam unter ihrem Schutze hatte der „Dockmann", d. i. der Sprecher der Bürgerschaft in der grossen Gilde, vor der Versammlung seines Amtes zu walten. Der Ausdruck „Docke" ist auf den älteren Sprachgebrauch für „Puppe" zurückzuführen und lässt sich auf die puppenhafte Ausführung der Madonnenstatue, im Sinne von klein, zierlich, beziehen.

Die gekrönte Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Arme erscheint hier als Königin des Himmels auf einer Mondsichel stehend; unter letzterer wird ein menschlicher Kopf sichtbar, den Sieg über die Hölle andeutend. Ihr Antlitz ist von lieblichem Oval und wird von wallendem Haar umrahmt, das in konventionell gewundenen Locken auf die Schultern herabfällt. Das Gewand umgiebt sie in grossen schönen Linien, in denen sich zwar ein etwas stereotyper Faltenbruch wiederholt, der aber natürlich wirkt und wenig Knitteriges zeigt. Weniger gut gelungen ist das nackte Christkind. Die frühere Bemalung der Statue ist durch eine neue mit Ölfarben ausgeführte Uebermalung verdeckt, die auch die Ornamentierung der Säume des Obergewandes und die auf diesen befindlichen Inschriften fast ganz unkenntlich gemacht hat. An einzelnen kleinen von Farbe unbedeckt gebliebenen Stellen schimmert die alte Vergoldung des Mantels der Maria durch und auf dem Saume des von der linken Schulter herabfallenden Gewandes lassen sich die erhaben gearbeiteten Buchstaben AVEM . . . A erkennen. Hinter dem vierten Buchstaben wird die Inschrift durch das darüber liegende Bein des Christkindes unterbrochen; der letzte Buchstabe, ursprünglich wohl wie der Anfangsbuchstabe gestaltet, jetzt aber zum Theil verwischt, findet sich unter dem linken Bein des Kindes. Die Inschrift wird AVE MARIA zu lesen sein.

Aus dem Charakter der Buchstaben A und E lässt sich die Zeit der Entstehung des Standbildes annähernd bestimmen.

Die Form des Buchstaben A ist eine selten erscheinende, aber sehr alte, die sich bis ins 13. Jahrhundert verfolgen lässt. Sie ist hier vor dem Jahre 1515 nur vier Mal nachweisbar und zwar auf vier Siegeln aus den Jahren 1271, 1323, 1326 und 1472. Vom Jahre 1515 ab erscheint sie häufiger und begegnet man derselben zum ersten Male wieder auf der Inschrifttafel unter dem Standbilde der Madonna über dem Thore des ehemaligen Deutschordensschlosses zu Riga.[8] Sie scheint also nicht lange vor 1515 wieder in Aufnahme gekommen zu sein. Die Form des E kommt vereinzelt 1486 vor, dann erst 1504. Der häufigere Gebrauch dieses Buchstabens fällt in die Zeit von 1515–1535, wo er auf livländischen Münzen auftritt, und verschwindet mit dem Jahre 1547. Der Gebrauch der Formen A und E in einer und derselben Inschrift beschränkt sich auf die Jahre 1515–1539.[9]

Darnach würde die Entstehung der „Docke" ebenfalls in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zu setzen sein.

8 Eine farbige Abbildung des Standbildes in W. Neumann's „Das mittelalterliche Riga", herausg. von der Gesellsch. f. Gesch. u. Altertumsk. der Ostseeprovinzen Russl. Berlin 1892.

9 Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Anton Buchholtz in Riga.

Tafel III.

Drei Figuren von einem ehemaligen Schnitzaltar im Schwarzhäupterhause[10] zu Riga.

St. Georg, St. Elisabeth (?) und St. Mauritius.

Die Zugehörigkeit dieser drei in Eichenholz geschnitzten Figuren von je 0,865 m Höhe zu einem grösseren Schnitzaltar ist kaum zweifelhaft, denn sie sind nicht vollrund gearbeitet, sondern ihre Rückseite ist flach. Die Gesellschaft der Schwarzhäupter besass in der Franziskanerklosterkirche zu St. Katharinen eine eigene Kapelle zum hl. Leichnam, die von ihr in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtet wurde. (Die Reste der ehemaligen Klosterkirche sind noch heute in dem Hause von Witt's Erben an der Scheunenstrasse erhalten.) Hierher stiftete sie neben reichen Darbringungen an Messgewändern und Silbergeräth auch einen Altar zum hl. Leichnam, zu welchem eine Altartafel gehörte, die als aus Lübeck stammend bezeichnet wird — *in dem (14)31 jar Cristi do was olderman Ludeke Mese, do quam de tafel ouer van Lubeke* — während es von einem anderen Altar heisst, dass er 1445 geweiht sei.[11] Der Werth der Lübecker Altartafel wird auf 74 Mark angegeben. Auch in der St. Nikolauskapelle der St. Petrikirche besassen die Schwarzhäupter einen Altar; ob auch in den übrigen Kirchen Altäre von ihnen errichtet sind, ist zwar nicht bekannt, doch nicht unwahrscheinlich. Neben dem heil.

10 Die Gesellschaft der Schwarzhäupter, eine Vereinigung der jungen unverehelichten Kaufleute, entstand zu Beginn des 15. Jahrhunderts und erhielt im Jahre 1416 ihre Bestätigung.

11 C. Mettig: Die Kapelle der Schwarzhäupter in der ehemaligen den Franziskanern gehörigen Katharinenkirche zu Riga. Sitzungsber. d. Gesellsch. f. Geschichte u. Altertumskunde d. Ostseeprov. 1889. S. 99 ff.

Mauritius, der als Schutzpatron der Schwarzhäupter verehrt wurde und dessen Mohrenkopf noch heute das Wappen derselben bildet, fanden scheinbar auch die h. h. Viktor, Georg und Nikolaus und von weiblichen Heiligen St. Elisabeth, St. Katharina und St. Barbara besondere Verehrung, denn denselben begegnet man auch auf den noch erhaltenen, von den Revaler Schwarzhäuptern gestifteten Altären. Es ist daher wahrscheinlich, dass nach oder während des Bildersturmes die Figuren des Mauritius, des Georgs und der Elisabeth ins Schwarzhäupterhaus gerettet wurden, wo sie lange Zeit hindurch als Wanddekoration Verwendung fanden.

Die beiden männlichen Figuren sind in der Ausführung bedeutend schwächer als die weibliche Figur, an der besonders der geschickt angeordnete Faltenwurf des Gewandes auffällt. Das Ober- und Unterkleid waren vergoldet; auf letzterem sind Reste eines in grüner Farbe gehaltenen Brokatmusters zu erkennen. Das Gesicht ist nicht ohne weiche Züge, doch etwas ausdruckslos. Das Haar, in derselben Weise, wie bei der vorher beschriebenen Docke behandelt, fällt in einzelnen Strähnen auf Schultern und Rücken hinab; die hohen Blätter des Kronenschmuckes sind abgebrochen.

Der im Verhältniss zum ganzen Körper etwas zu grosse Kopf des h. Georg verrät tüchtige Naturbeobachtung, doch ist die Stellung der ganzen Figur auf dem Drachen ohne Leben und Bewegung. Weniger befangen erscheint die Gestalt des h. Mauritius, wenn auch die Stellung der Beine noch etwas missglückt ist; den Kopf des Mohren hat der Künstler mit möglichst realistischer Treue wiederzugeben gesucht. Die Rüstung des h. Georg war silbern mit einem goldenen Kreuz auf der Brust, der Mantel golden, innen rot. Ähnlich ist die Rüstung und der Mantel des h. Mauritius behandelt. Eine spätere Uebermalung hat die ursprüngliche Farbengebung stark beeinträchtigt. Die Entstehungszeit dieser Figuren wird man etwa in den Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen haben.

Tafel IV.

Mittelstück eines Altarschreines in der Kirche zu Karmel auf der Insel Ösel.

Zu den beliebtesten Darstellungen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört die Krönung Mariä durch Gottvater und Sohn. Während die frühere Zeit diesen Vorgang in beschränkterer Weise schildert und Maria, neben Christus sitzend, von diesem die Krone empfängt, erweitert sich die Darstellung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dahin, dass auch Gottvater mit in den Bereich derselben gezogen und Maria zwischen beiden knieend gebildet wird. Das karmelsche Fragment hat scheinbar früher die Mitte eines grösseren Altarwerks eingenommen, das dem Hauptaltar der Kirche zur Zierde gedient haben mag. Der leider durch Vernachlässigung und Aufbewahrung in einem feuchten Raume noch mehr zerstörte Rest hat eine Länge von 1,775 m bei einer mittleren Höhe von 1,37 m und ist in Eichenholz geschnitzt. Die Gestalten Gottvaters und Christi sitzen auf Thronsesseln mit hohen, oben halbkreisförmig abschliessenden Rücklehnen, deren Seiten von gewundenen mit einem Laubkapitell gekrönten Säulen eingefasst werden. Über den Säulenkapitellen sowohl, wie unter den Basen, die Stelle der Füsse der Thronsessel einnehmend, sind kleine anmutig geschnitzte Engelfigürchen angebracht, die den Vorgang der Krönung mit ihrer Musik, die sie auf verschiedenen Instrumenten hervorbringen, zu begleiten scheinen. Das Figürchen auf der linken Lehne des Thrones Gottvaters ist abgebrochen und als Bekrönung der rechten Säule, die hinter seinem Haupte aufragt, scheint der Künstler sich mit einem knaufartigen Abschlusse begnügt zu haben, um die Majestät des prachtvollen Kopfes nicht zu beeinträchtigen. Die Engelsfigürchen stehen unter Baldachinen mit rundbogigem Masswerk. Von den beiden die Säulen des Thronsessels Christi krönenden Engeln trägt der links stehende zwei Schellen, der andere eine Laute; von den beiden unten an den Füssen der Sessel sichtbar werdenden hat der linke eine Mandoline, der rechte eine Handorgel in den Händen. Jeder Thronsessel ruht auf zwei Löwen, aus deren geöffneten Rachen die Zunge hervorhängt. Zwischen den Sesseln ist an einer Stange eine Draperie befestigt, die der knieenden Maria als Hintergrund dient. Diese selbst ist mit gefalteten Händen, etwas nach rechts gewendet, dargestellt; ihre Gestalt zeigt trotz des sie einhüllenden Mantels sehr viel Ebenmass, auch der Kopf ist ausdrucksvoll, wenn auch in der Stirnbildung etwas kugelig. Ueber ihrem Haupte halten Gottvater und Christus die leider vollständig zerstörte Krone. In der Gestalt des ersteren, besonders in dem herrlichen Kopfe, ist die Majestät und Würde des himmlischen Königs zum glücklichsten Ausdruck gebracht. Die linke Hand, von der ein zur Seite schwebender Engel das Gewand hinwegzieht, umfasste die Weltkugel. Nicht minder vorzüglich gelungen ist dem Künstler die nur teilweise von einem weiten Mantel und dem Lendentuche bedeckte Gestalt Christi, in deren anatomischen Einzelheiten sich schon ein bedeutendes Naturstudium kundgiebt. Aus dem etwas nach rechts gewendeten, von der Dornenkrone umwundenen und von langen Locken umwallten Haupte, wie aus dem schmerzlich eingezogenen Thorax und der Haltung der Rechten auf der Brustwunde sprechen die für die Menschheit erduldeten Leiden des Gottessohnes mit grosser Überzeugung. Schwächer ist die Modellirung der Füsse. Die Gewandung der Figuren, wenn auch etwas knitterig, ist dennoch nicht überladen, sondern fügt sich den Körpern in angenehmem Flusse. Dass man bei diesem Kunstwerk mit einem der besten Künstler der nordischen Bildnerei und anscheinend der Lübecker Kunst zu thun hat, ist nicht zweifelhaft und um so mehr zu bedauern, dass sein Werk in so trauriger Verfassung auf die heutige Zeit gekommen ist. Auf dem oberen Chore der Katharinenkirche zu Lübeck ist unter Katalognummer 10 das aus der Jakobikirche daselbst stammende Fragment einer ähnlichen Darstellung aufgestellt, in welchem zwar sehr viele verwandtschaftliche Züge mit dem karmelschen zu erkennen sind, vornehmlich in der Christusfigur, das trotzdem aber nicht die künstlerische Höhe des letzteren erreicht. Immerhin erlangt dadurch die Annahme, dass auch der karmelsche Altarrest auf die Lübeckische Kunst zu Ende des 15. Jahrhunderts zurückzuführen sein dürfte, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Es erübrigt noch etwas über die ehemalige Bemalung der Schnitzerei nachzutragen. Dieselbe ist zwar bis auf den Kreidegrund, und stellenweise auch dieser, verschwunden, doch lässt sich aus einzelnen Spuren die ehemalige Farbengebung rekonstruieren. Die Mäntel der drei Figuren waren vergoldet, diejenigen Gottvaters und Christi an den innern und den umgeschlagenen Teilen rot, bei der Maria lichtblau,

die Frangen am Kleide Gottvaters abwechselnd golden, rot und blau. Die Gewandsäume sind erhaben gearbeitet und zeigen zwischen zwei Perlenschnüren die Nachahmung von aufgesetzten Edelsteinen in verschiedenen Farben. Vergoldet waren auch die Thronsessel und die Gewänder der musizierenden Engel. Alle übrigen Teile trugen naturalistische Bemalung.

An der Südwand der Kirche, in der Nähe des Triumpfbogens, befindet sich noch ein Altar mit teilweisem Schnitzwerk und einem gemalten Mittelbilde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Maria Magdalena und Johannes. In den Flügeln die zwölf Apostel; im oberen Aufsatze die vier Kardinaltugenden, eine knieende Maria mit entblösster Brust, ein Salvator mundi und ein jüngstes Gericht, in kleinen von Korbbögen überspannten Abteilungen von 0,420 m Höhe und 0,465 m Breite. Das die einzelnen Joche des oberen Aufsatzes und der Flügel begrenzende Masswerk ist schon stark mit Renaissanceformen durchsetzt und daher die Möglichkeit, dass das oben beschriebene Fragment der Krönung Mariä ehemals als Mittelbild dieses Altars gedient haben könnte, vollständig ausgeschlossen. Die zwölf Apostelfiguren mögen sich an ältere hier vorhanden gewesene Vorbilder anlehnen, können ihrer Ausführung nach aber erst im vorigen Jahrhundert entstanden sein und sind recht dürftig ausgefallen. Sie haben in neuster Zeit einen Oelfarbenanstrich erhalten und dienen gegenwärtig dem jetzigen Hauptaltare zum Schmuck, der erst vor einigen Jahren an die Stelle des in Rede stehenden getreten ist. Die Gemälde der Aussenseiten sind vollständig verschwunden; nur zwei Wappen haben sich auf dem rechten Flügel erhalten und zwar dasjenige der Familie Berg auf Karmel und das Wappen derer von Uexküll, dazu die Inschrift: *Den Altar hab Ich Berent Berch hier in die Kirche zu Carmel gegeben In die Ehre Gottes zu Ewigen Zeiten unwieder Ruflich. Anno 1547.* Der Zeit von 1547 entsprechen auch die erhaltenen Reste der Schnitzerei des oberen Aufsatzes und das Masswerk. Nach einer Inschrift auf dem linken Flügel hat im Jahre 1791 *Sr. Excellenz d. w. H. Etatsrath C. G. von Güldenstubbe* den Altar durch den Maler *Andreas Simonsen Schielderup aus Trondiem*, der sich schriftlich auch als Verfertiger des Bildes der Kreuzigung bekennt, renovieren lassen.[12]

12 Auf den hohen künstlerischen Wert des alten Schnitzwerkes der Krönung Mariä wiess zuerst der weil. Oberlehrer A. Holzmayer in Arensburg hin, der auch eine umständliche Beschreibung desselben im Arensburger Wochenblatte vom 21. März 1887 veröffentlichte.

Tafel V.

Schnitzaltar im estländischen Provinzialmuseum zu Reval.

Über den Ort der ehemaligen Aufstellung dieses Altars ist genaues nicht zu erbringen. Im Jahre 1652 verkaufte ihn der Revaler Rat an die Kirche zu St. Jürgen in Harrien für 150 Reichsthaler, wie die Inschrift auf dem von dem h. Paulus gehaltenen Buche meldet: *Anno 1652 im May ist diss Altar in der Sanct Jurgens Kirche von Einen hochweisen rath zu Reval gekauft vor 150 Reichstaler und renoviret worden.* Aus der Kirche zu St. Jürgen, wo er angeblich durch einen Blitzschlag beschädigt wurde, erwarb ihn der weil. Generalkonsul A. E. Schwabe in Reval und schenkte ihn später dem Museum.

Durch eine Pfeilerstellung wird der Schrein in drei gleich breite Felder geteilt, deren mittleres einen fast quadratischen Aufsatz erhalten hat, mit einer Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern. Im Hintergrunde sind zwei Kriegsknechte, im Vordergrunde nur die Figur des Johannes erhalten; fünf andere Figuren fehlen. Der Unterteil des Schreins baut sich in zwei Plänen auf. Auf dem vorderen erblickt man, im Mittelfelde, auf einer Bank, deren Rücklehne bogenförmig geschweift und mit Masswerk geziert ist, St. Maria in einem Buche lesend und St. Anna, deren rechte Hand auf dem Schosse ruht; die linke ist abgebrochen. Zwischen ihnen war vermutlich das Christkind sitzend dargestellt. Hinter der Bank stehen drei jüdische Schriftgelehrte mit bedeckten Häuptern in lebhafter Gestikulation. Zur Rechten Mariens sitzt auf einer etwas niedrigeren Bank eine weibliche Gestalt, wahrscheinlich die Schwester der Maria, die Gattin Kleophas; neben dieser sieht man St. Paulus und hinter diesem dessen Schüler, den Evangelisten Lukas; hinter der Banklehne stehen wiederum zwei jüdische Schriftgelehrte. Analog auf der rechten Seite erblickt man zur Linken der h. Anna St. Elisabeth mit dem kleinen Johannes, der in dem auf ihrem Schoss liegenden Buche blättert, links von ihr St. Petrus mit Buch und Schlüsseln, hinter ihm dessen Bruder, den Apostel Andreas und hinter der Bank abermals zwei jüdische Schriftgelehrte in lebhafter Bewegung. Den Hintergrund des unteren wie des oberen Altarteils bildet eine reichgeschnitzte Halle.

Die Abmessungen des unteren Teiles betragen 2,18 m Breite bei 1,29 m Höhe, die des Aufsatzes 0,78 m Breite und 0,74 m Höhe. Das Schnitzwerk ist in Eichenholz ausgeführt.

Wenn auch die Gruppierung und die Bewegung der einzelnen Figuren eine naturwahre ist, dem Künstler auch der Ausdruck in den Köpfen verhältnismässig gut gelungen erscheint, besonders die Wiedergabe der Altersunterschiede in den Köpfen der weiblichen Heiligen, so entspricht dem die Anordnung und der Fluss der Gewänder nicht immer; namentlich ist die Gewandung der beiden Apostelfiguren des Vordergrundes sehr nachlässig behandelt, ebenso das Verhältnis der Köpfe der vier äusseren Figuren zu ihrer Körperhöhe kein glückliches, was bei den übrigen nicht oder doch weit weniger der Fall ist. Vielleicht, dass grade in diesen vier untergeordnet auftretenden Figuren die Gesellenarbeit freieren Spielraum erhielt. Dass sie derselben Werkstatt entstammen und nicht etwa spätere schlechtere Ergänzungen sind, erkennt man an der ziemlich einheitlich durchgeführten Profilierung der männlichen Köpfe, in welchen der Meister augenscheinlich bemüht war, den jüdischen Typus zur Geltung zu bringen.

Die Modellierung des nackten Christuskörpers und derjenigen der beiden Schächer im oberen Aufsatze zeugt von tüchtiger Naturbeobachtung und ist neben den Köpfen der h. Anna und der h. Elisabeth als die vollendetste Leistung am ganzen Altar zu betrachten.

Die polychrome Behandlung ist mit verhältnismässig wenig Farbentönen ins Werk gesetzt, Gold wechselt mit lichtem Blau an den Gewändern. Die nackten Teile und das Haar, sowie die Kopftücher der beiden älteren Frauen, die weiss gehalten sind, sind naturalistisch bemalt. Der Hintergrund ist in einem etwas dunkleren Blau gehalten, als das der Gewänder ist. Das Masswerk, sowie die feinen, die Flächen überziehenden Säulchen sind wiederum in Gold von ihm abgehoben. Im Masswerk macht sich schon der Versuch nach einem Losringen von den starren geometrischen Formen bemerkbar, was sich namentlich in den Ausläufern der zusammentreffenden Bogenteile, die blatt- und blumenartig gestaltet sind, kundgiebt.

Neben diesem Moment erscheint für die Entstehungszeit dieses Schnitzaltars ein zweites in der Kleidung der Kriegsknechte neben dem Gekreuzigten, die ebenfalls schon eine sehr nahe Anlehnung an die Formen der Renaissance bekundet. Man wird daher kaum fehlgreifen, die Entstehungszeit des Altars als frühestens in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallend, anzunehmen. Es findet diese Annahme ausserdem eine weitere Unterstützung in den Charakteren der Buchstaben einzelner Inschriftenreste auf den Flügeln.

Die inneren Flügelgemälde des unteren Teiles sind bis auf den Kreidegrund vollständig zerstört und daher kürzlich ganz überstrichen worden. Auch die äussern Flügelgemälde sind fast ganz abgeblättert, doch lässt sich aus einigen teilweise erhaltenen Köpfen schliessen, dass die Malereien künstlerisch höher standen, als die inneren Skulpturen.

Von den vier Darstellungen aus dem Leben der Maria sind nur noch drei einigermassen erkennbar, und zwar: die Verkündigung, die Geburt Christi und Mariä Kirchgang mit einem Stammbaum Christi. Von den Inschriften, die sich hier befanden, ist nur der Anfang einer solchen auf dem Baldachine über dem Bette Marias erhalten in den Worten: *Ex davidis domo* —…… Von einer auf dem Rahmen des Schreines angebracht gewesenen Inschrift sind nur noch einige Buchstaben in schwachen Umrissen lesbar. Die Flügel des Aufsatzes, ebenso beschädigt wie die unteren, lassen innen die Bilder der Evangelisten Lukas und Johannes, aussen Matthäus und Markus erkennen.

Tafel VI—XII.

Schnitzaltar in der Nikolaikirche zu Reval.

Er ist der grösste der in den Ostseeprovinzen erhaltenen. Bei geöffneten Flügeln beträgt seine Länge 6,32 m, seine Höhe 2,62 m, ohne die Predella, welche noch 0,865 m Höhe misst. Die innere in Eichenholz ausgeführte Schnitzerei besteht aus 28 in zwei Reihen über einander gestellten, von zierlichen Baldachinen überdeckten Einzelfiguren, die sich zu den Seiten je einer Hauptscene gruppiren und zwar in der oberen Reihe links neben der thronenden Maria und Gottvater St. Nikolaus im Bischofsornat, die Apostel Jakobus minor, Paulus, Thomas, Andreas, Johannes und Petrus, rechts Matthias, Jacobus major, Philippus, Bartholomäus, Simon, Judas Thaddäus und St. Viktor; in der unteren Reihe neben St. Maria, die den Jesusknaben auf dem Schosse hält und St. Anna, links zunächst zwei weibliche Heilige, deren Atribute fehlen, dann St. Barbara, St. Ursula, St. Mauritius, St. Eleutherius und Johannes der Prediger, rechts St. Cyriacus, St. Dominikus, St. Georg, eine Heilige, deren Hände mit dem Atribut abgebrochen sind, St. Brigitta, St. Klara und St. Elisabeth. Auf der Predella erblickt man unter flach geschwungenen Kielbogen die Halbfiguren von acht Heiligen des alten Testaments, von denen die dritte (von links) eine schlechte Ergänzung neuerer Zeit ist. Zwischen den einzelnen Figuren der oberen Reihe ist ein graziöses Fialensystem als trennendes Glied eingeschoben und auf die vorgelegten kleinen gewundenen Säulen, unter schlank aufstreben den Baldachinen, sind 36 kleine ca. 0,035 m hohe Figürchen, Propheten, Schriftgelehrte und Sybillen darstellend, angebracht. Viele dieser kleinen Figürchen halten ein aus Blech geschnitztes Band in den Händen, auf welchem wahrscheinlich der Name des oder der Heiligen angegeben war, doch sind die Schriftzüge schon vollständig unkenntlich geworden.

Der Hintergrund, auf welchem hinter jeder Hauptfigur ein Nimbus in feiner Punktirung eingeritzt ist, die Baldachine, die trennenden Fialen und die Postamente der Figuren sind mit einer starken Vergoldung versehen, die selbst heute noch wenig von ihrem Glanze eingebüsst hat und an den Gewändern der Heiligen entfaltet sich ein überaus prächtiges Farbenspiel von Gold, Rot, Weiss, Blau und Grün, das durch die stellenweise Damaszirung der Gewänder noch mehr erhöht wird. Die Schnitzerei steht jedoch mit der Malerei der Flügel nicht auf gleichem Niveau und selbst die reiche malerische Ausstattung der ersteren kann ihre Mängel nicht ganz verdecken. Wenn auch in den Gewandungen nach grösstmöglichster Abwechselung gestrebt und ein stereotypes Wiederholen von Faltenbrüchen vermieden ist, so sind doch die Köpfe und namentlich die der weiblichen Heiligen durchweg ausdruckslos.

Werden die inneren Flügel des Schreines geschlossen, so erblickt man auf deren Aussenseiten und auf den Innenseiten der äusseren Flügel sechszehn einzelne Gemälde, von denen sich die ersten acht auf die Legende des h. Nikolaus beziehen, die übrigen acht Scenen aus dem Leben des h. Viktor darstellen. Sie sind auf Goldgrund gemalt und überraschen durch die Glut und Reinheit ihrer Farbentöne, die mit der zwar zuweilen noch ungelenken Zeichnung schon an den um diese Zeit sich auch in den deutschen Schulen immer mehr bemerkbar machenden flandrischen Einfluss gemahnen. Ausserdem zeigt sich in diesen Gemälden eine sehr enge Verwandschaft mit den Darstellungen aus dem Leben des h. Lukas auf dem in der Katharinenkirche zu Lübeck befindlichen St. Lukasaltare, den die daselbst 1473 entstandene St. Lukasbruderschaft im Jahre 1484 stiftete und in dem sie gewiss ihr bestes Kunstvermögen zu erschöpfen suchte. Dieselbe Übereinstimmung findet sich auch in den Aussengemälden dieser Altäre und besonders in einigen kleinen charakteristischen Einzelheiten, wie beispielsweise in den grau gemalten Spitzbogenabschlüssen, in der Behandlung des Hintergrundes u. s. w. Der Lübecker Altar trägt die Bezeichnungen *Hermen Rode* und *Anno dei MCCCCLXXXIIII*. Diese mannigfache Uebereinstimmung der Gemälde des Lübecker mit denen des Revaler Altars legt die Vermutung nahe, dass auch die Malereien des letzteren von der Hand dieses Meisters sind und annähernd derselben Zeit entstammen. In der That findet sich in den Kirchenprotokollen der St. Nikolaikirche eine Nachricht darüber, dass im Jahre 1482 eine neue prächtige Tafel für den Hochaltar beschafft worden sei. *Wi leten de tafele tom hogen altare maken unde van Lubeck holen, kostede to samen ume trent 1250 mrk.* [13] berichtet der Kirchenvorsteher Hans Rotert in dem genannten Jahre. Es ist wohl kaum in Zweifel zu ziehen, dass diese Altartafel mit dem in Rede stehenden Schnitzaltar, der noch vor wenigen Jahrzehnten seinen Platz auf dem Hochaltare hatte, dann aber in der Kapelle neben dem Turm, der sog. kleinen Kirche Aufstellung fand, identisch ist. Urkundliche Nachrichten über den Meister Rode haben bisher nicht aufgefunden werden können. Dass auch die Schnitzereien Arbeiten seiner Hand sind, ist zu bezweifeln, wahrscheinlicher dagegen, dass man in ihnen nur die Gesellenarbeit der Werkstatt zu betrachten hat, oder aber, sie sind von einem anderen Meister ausgeführt und Rode besorgte nur die Ausmalung der Flügel.

Je vier auf einer Flügelseite befindliche Gemälde werden durch einen mit zierlichen Bandverschlingungen verzierten Streifen getrennt und jedes trägt in gotischen Minuskeln eine den dargestellten Vorgang erläuternde Unterschrift. Auf der linken Seite vom Beschauer beginnt

13. S. auch Th. Schiemann. St. Nikolaus in Reval. Ein Bild aus dem kirchlichen Leben des XV. Jahrhunderts. Preussische Jahrbücher. Bd. LIX, S. 581 ff.

die Schilderung der Scenen aus dem Leben des h. Nikolaus von Bavi, Bischofs von Myra.

Das erste Bild zeigt den Heiligen als Arzt der Seele und des Leibes. Drei junge Heidinnen, deren eine krank in einem Bett liegt, werden von ihm zum christlichen Glauben überredet und die Kranke geheilt, wofür der greise Vater derselben ihm auf den Knieen dankt. Die Unterschrift lautet: *Hir beret sunde Nycolaus de dre juncvrouwen er he bischup wart. des dede em er vader danken namyche.* Das zweite Bild: Nikolaus wird am Eingang zur Kathedrale von Myra von Bischöfen und Volk empfangen und zum Bischof ausgerufen; *Hir was sunte Nycolaus vt vor sen van gade bischup to wesende. vn se entfangen en myt groter ere.* Das dritte stellt seine Krönung zum Bischof dar: *Hir wert sunte Nycolaus ghekronet to enen bischupe ouer dat stichte van bischupe vn prelaten.* Auf dem vierten sieht man ein Handelsschiff der Revaler Schwarzhäupter, erkenntlich an dem Stadtwappen (Danebrogkreuz) und dem Wappen der Schwarzhäupter (Kopf des Mauritius), scheitern, der Mast bricht und Waarenballen werden über Bord geworfen. Nikolaus gebietet dem Sturm und errettet die Schiffbrüchigen: *Hir lyden schyplude grote not van storm vn wunde vn se repen sunte Nycolaus an. vn he halp en.* Auf dem fünften Bilde befreit Nikolaus drei unschuldig dem Henker überantwortete heidnische Ritter, indem er in das Schwert des Henkers greift: *Hir loset sunte Nycolaus dre vnschuldighe mynschen van dem dode. Dat seghen de riders vn bekerden sic.* Das sechste Bild zeigt dieselben Ritter in der Gefangenschaft des heidnischen Kaisers, der krank in einem Bett liegt; neben ihm auf einem Stuhle die Krone. Vor ihm steht St. Nikolaus um die Freilassung der Gefangenen bittend. *Hir warden desulven rider vnseldighen ghevangen vnd sunte Nycolaus openbarde syck den keser. se los to gheven.* Das siebente schildert die Freilassung der drei Gefangenen und ihre Beschenkung durch den Kaiser. *Hir lete de Keser de dre rider los vn gaf en gyft vn gehaise. dat se sunte Nyclaus vor em beden.* Das achte endlich stellt seinen Tod dar. Er stirbt knieend, umgeben von Mönchen und Geistlichen. Engel entführen seine Seele, in Gestalt eines mit einer Bischofsmütze bedeckten nackten Kindleins zum Himmel. Im Hintergrunde erscheinen neben Christus und Maria, St. Barbara und St. Katharina; *Hir lit sunte Nyclaus vp synen kneen vnd ghift synen geyst vp. de helghen engele halen syne sele.*

In ähnlicher Weise sind die Scenen aus dem Leben des h. Viktor behandelt. Das erste Bild stellt den Heiligen lehrend unter dem Volke dar, wofür ihn der Kaiser (Maximinian) verfolgen lässt. Das zweite zeigt ihn vor dem Richter, das dritte und vierte seine Marter. Auf dem fünften erscheint ihm Christus im Kerker, ihn zur Standhaftigkeit mahnend. Das sechste Bild schildert, wie er vor ein Götzenbild geführt wird, um seinen Glauben abzuschwören; doch Viktor stösst mit dem Fuss an den Pfeiler und der Götze stürzt herab. Das siebente stellt seine Marterung in einer Mühle und seinen Tod durch Henkershand dar. Durch das Fenster schwebt ein Engel hinein mit einem Bande, darauf die Worte stehen: *vicisti. victor beate. vicisti.* Das letzte Bild mit der Darstellung der Versenkung des Leichnams Viktors in einen Fluss durch zwei Henker und der Wiederaufnahme desselben durch drei Engel, ist besonders beachtenswert durch die den Hintergrund bildende Ansicht der Stadt Lübeck, vielleicht der ältesten heute noch vorhandenen. Die Türme der einzelnen Kirchen erscheinen zwar sehr gereckt, doch lässt sich im ganzen eine getreue Wiedergabe nach der Natur vermuten.

Von ganz vorzüglicher Ausführung in der Zeichnung und in einem zarten klaren Kolorit gehalten sind die Heiligengestalten auf den Aussenseiten der äusseren Flügel, links drei weibliche Heilige, St. Katharina, St. Maria und St. Barbara, rechts St. Viktor, St. Nikolaus und St. Georg. Die Heiligen stehen unter einer grau gemalten Spitzbogenarkade in einer weiten Landschaft, deren Horizont ferner Wald begrenzt und die ein klarer blauer Himmel überwölbt. Die Gewandungen, wenn auch nicht ohne die beliebten knitterigen Brüche, fallen in grossen schönen Linien, die Gestalten sind lebenswahr und voller Adel, besonders sind die drei weiblichen von grosser Anmut und Lieblichkeit, ohne dabei ins süssliche zu fallen. Zu den Füssen der letzteren befindet sich auf einer grau gemalten Füllung das kleine Wappen der Stadt, zu den Füssen der männlichen Heiligen dasjenige der Schwarzhäupter. Das wiederholte Vorkommen des Schwarzhäupter Wappens neben dem kleinen Stadtwappen, welch' letzteres auch die Bruderschaft der grossen Gilde führt, lässt vermuten, dass dieser Altarschrein eine Stiftung dieser beiden Korporationen sei.

Die Flügel der Predella sind entsprechend den geschnitzten Halbfiguren innen sowohl wie aussen ebenfalls mit Halbfiguren bemalt und zwar innen auf dunkelblauem mit goldenen Sternen bestreuten Grunde die Sippe Johannis des Täufers (?); auf dem ersten Bild, das ein roter mit goldenen Sternen besetzter Streifen von dem folgenden trennt, erblickt man Elisabeth und Zacharias mit dem Knaben Johannes, auf dem folgenden die Eltern der Elisabeth Emerius und Ismeria und ihren Bruder Elynt. Das erste Bild des rechten Flügels enthält die Halbfiguren des Elynt und dessen Gattin Chades (?) mit ihrem Sohne Eminem, das letzte wiederum Eminem mit Memelia und deren Sohn Servatius, dessen Haupt als Zeichen seiner zukünftigen Würde die Mitra schmückt.

Die äusseren Seiten sind auf hellblauem Grunde mit den Halbfiguren zweier Aebte, des Cisterzienserabts Bernhard von Clairveaux und des h. Benedikt, sowie den Bildnissen der vier Kirchenväter, des Papstes Gregor des Grossen, des h. Hieronimus in Kardinalstracht, des h. Augustin im Bischofsornat mit einem Herz als Attribut und des h. Ambrosius, ebenfalls im bischöflichem Ornate, bemalt.

Den oberen Abschluss des Schreines bildet eine aus Kreuzblumen bestehende Bekrönung, aus deren Mitte ein Kruzifix aufragt.

Tafel XIII und XIV.

Schnitzaltar in der heil. Geistkirche zu Reval.

Über den Meister dieses, inschriftlich im Jahre 1483 angefertigten Altarschreines, Berent Notken, sind verschiedene Nachrichten vorhanden. Er war Maler und Bildschnitzer und besass in Lübeck im Jahre 1479 ein Haus in der Breitestrasse sub No. 774(B). Er muss ein angesehener und vielbeschäftigter Künstler gewesen sein. 1471 lieferte er eine gemalte Tafel für die heil. Geistkirche zu Frankfurt, wie aus dem Testament eines Johann Byss aus Lübeck hervorgeht, etwa um 1479 wird er von dem Bischofe Jens Iversen nach Aarhus zur Ausschmückung der dortigen Domkirche berufen und bescheinigt am 3. April 1482 für alle seine Arbeiten voll bezahlt zu sein, ungeachtet dessen er später noch weitere Forderungen erhebt. 1483 liefert er den Revaler Altarschrein. Im Jahre 1501 errichtet er sein Testament; 1505

wird mester bernd notke zum neuen Werkmeister an der St. Petrikirche in Lubeck ernannt und ihm der Bestand an Besitz und Schulden der Kirche vom Vorstand übergeben.[13] Auch in Stockholm scheint er beschaftigt gewesen zu sein, wie aus seinem, von dort datierten (24 Mai 1484) an den Rat von Reval gerichteten Briefe hervorgeht, in welchem er um Auszahlung des ihm noch zustehenden Restes seines Honorars bittet. Aus diesem Briefe (Original im Stadtarchiv zu Reval) erfahrt man auch, dass der Bürgermeister Hagenbecke den Altar bestellte Der Brief lautet: *Mynen demodighen wylligen denst na alle mynen vormogen alles guden. Ersamen vorsychttygen leuen Heren so ik denne Juwer lefte hebbe de tafel gemaket tom hylgen geste in des Rades Kerke na beuele des borger meysters Her Hagenbecke, vnd en syn mede kumppan etc. gesettet na legenheit der stat wyse vnde ordenancien etc Do sy ik berent notken ettlikes geldes der taffelen halnen ent tachter. so Her Johan Wytinckhoff tho Lubeck velliehte noch wol indechtych ist Wyl de Juwen Ersamen leuede de vramen lude vnd Heren der kerken darsuluest to Reuel vruntlik vnder rychten. my sodane nastande ghelt vruntlik volgen mochte ofte ik es nycht vorwart en hadde tho lubeck etc vor dene ik alle tiit ime groteren vme Juwe Ersamheiden na mynen vormogen wor ik es Juwer bekamen kan vnd bydde en vruntlik andwoorde von Juwen lefte. de do in gade Ewich beuele sunt. salich to synen denste myt alle dat Juwe Ersamheit de leff heuet. Gescreuen tom stokesholme des mandages vor des Heren hemmel vart (24 Mai) Anno l xxxiiii*

berent notken

In dorso: *Den Erwerdigen Heren burgermeisteren to Reuel vruntlik myt allen densten.* Das Siegel ist nicht mehr vorhanden, wohl aber die Siegelspur.[14]

Dieser in Eichenholz geschnitzte Altarschrein nimmt noch heute den Platz auf dem Hochaltar ein

Sein Mittelbild, 1,9 m breit, 2,13 m hoch, stellt in einem kapellenartig vertieften Raume Maria auf einem Throne sitzend dar, umgeben von den Aposteln, von welchen acht den Thron umstehen, vier zu den Seiten desselben knieen. Alle, mit Ausnahme Johannis und des Judas Thaddaus, schauen in entzuckter Gebarde nach oben, von wo der h. Geist in Gestalt einer Taube herniederschwebt (die Taube ist nicht mehr vorhanden, doch ist der kleine eiserne Haken, an dem sie hing, noch sichtbar; ebenso sind die Flammchen auf den Hauptern der Apostel verschwunden, ihr ehemaliges Vorhandensein aber aus den kleinen Vertiefungen in den Kopfen nachweisbar). Nach unten schliesst das Bild mit einer zinnenartigen Brustung ab, an deren ausseren Enden zwei durch Fialen dekorierte Postamente aufragen, die zwei kleine das Stadtwappen stützende Figuren aufnehmen In der tiefen, das Bild umgebenden Hohlkehle stehen unter Baldachinen auf zierlich geschnitzten Saulen die hh. Katharina und Barbara. Nach oben schliesst das Bild mit einer schon aus rebenartigen, sich gegenseitig zu Kielbögen ergänzenden Ranken gebildeten Dekoration ab, die durch Kriechblumen belebt ist und in deren Mitte eine kleine nackte Christusfigur steht. Der Hintergrund des Mittelbildes ist vollständig architektonisch als reicher aus dem Sechseck entwickelter Kapellenraum mit gewolbter Decke gestaltet; die die Fenster darstellenden Teile sind versilbert und mit einem rautenartigen, die Bleiverglasung nachahmenden Muster überzogen. In den Ecken erheben sich Saulen, auf denen kleine Figurchen unter Baldachinen stehen, von welch letzteren die Grate des Gewolbes aufsteigen. Die kleinen zierlich gearbeiteten Figuren sind nach den bleiernen Spruchbandern, die sie in Handen halten, Tobias, David, Salomo und Jesse.

In den durch eine Fialenstellung zweigeteilten Flugeln sind zwei weibliche und zwei mannliche Heilige unter ausserst fein stilisierten Baldachinen angebracht, links der h. Olaus, König von Norwegen († 29. Juli 1030) und St. Anna mit einem nackten Kinde auf dem Arme, das sich zu der jugendlichen Maria hinabbeugt; rechts St. Elisabeth mit einem Kruge in der Hand und einem Teller, darauf drei Fische liegen, als Sinnbild der Armenpflege, neben ihr St. Viktor im goldenen Panzer mit Schild und Lanze, das Haupt von einer dreifarbigen Binde umwunden. Die kleinen an den trennenden Fialen angebracht gewesenen Figurchen sind verschwunden. Die Figuren der Flugel und die thronende Maria des Mittelbildes sind von edlem Ebenmass in den Korpern und zeichnen sich auch durch besonders ausdrucksvoll gearbeitete Kopfe aus, was bei den Apostelfiguren nicht immer in gleichem Masse der Fall ist und wohl auf die Rechnung der Gesellenmithulfe zu setzen ist. Die Anordnung der kleinen Halbfiguren in den Flugeln unterhalb der grossen, in mit Masswerk abgeschlossenen halbkreisförmigen Nischen, ist, da die Halfte der Kopfe der dargestellten Heiligen verdeckt wird, als nicht glucklich zu bezeichnen. Aehnlich waren auch die oberen Teile der Baldachine, unter denen die grossen Figuren stehen, durch ein rankenartiges Ornament verdeckt, wie sich ein solches noch uber der Statuette des h. Olaus erhalten hat. Die Hintergrunde der Flugel sind vergoldet und in dieselben hinter jeder Figur ein Nimbus eingeritzt, der auch den Namen der betreffenden Heiligen trägt mit der jedesmal hinzugefugten Bitte: *ora pro nobis*. Der Nimbus der Maria ist plastisch ausgeführt mit der Inschrift *Jhesus xps* (Christus) *Maria*

Im Vergleich mit den Skulpturen des vorbeschriebenen Nikolaialtars zeigen die des h. Geistaltars eine ungleich höhere Meisterschaft, dagegen stehen die Flugelgemalde dieses denen des ersteren erheblich nach Werden die inneren Flugel zugeschlagen, erblickt man in der Mitte vier Darstellungen aus der Passion: die Geisselung, Christus vor Pilatus, die Kreuzschleppung und Christus am Kreuz; zu den Aussenseiten je zwei Gemalde aus der Legende der h. Elisabeth von Thuringen: Elisabeth knieend vor einem Altar, auf welchem ihr ein Krucifix erscheint, dessen Wundenmalen Blut entströmt; die Heilige mit ihren Frauen Kranke heilend, darunter den Heiland, dem sie die Fusse wascht; auf dem dritten Bilde hat der Maler die Scene geschildert, wie St Elisabeth von ihrem Gemahl, dem Landgrafen Ludwig, dem hinterbracht war, die Landgrafin beherberge einen fremden Mann in ihrem Bette, bei der Krankenpflege uberrascht wird; Ludwig findet aber nur das Krucifix. Das letzte Bild stellt ihren Tod im Kloster zu Marburg dar, in Gegenwart von Klosterfrauen und des Bischofs Konrad von Marburg, der die Sterbesakramente vollzieht. Durch das links im Hintergrunde geoffnete Fenster entschwebt ein Engel mit ihrer Seele Auf allen diesen Gemalden ist die Luft noch in Gold ausgeführt, doch ist der Goldgrund nicht unter das ganze Bild gelegt, wie es bei den Flugelbildern des Nikolaialtars der Fall ist, die dadurch etwas ungemein leuchtendes in der Farbe haben, wahrend diejenigen des h. Geistaltars durch die Anwendung von viel Weiss einen etwas kreidigen Eindruck machen

Die Gemalde der äusseren Flugel sind leider sehr eingedunkelt und durch den Jahrhunderte lang auf ihnen abgelagerten Staub beschadigt. Auf dem linken Flugel ist Christus, einen roten Mantel um die Schultern, mit den Wundenmalen dargestellt, in anatomisch recht guten Verhaltnissen. Er steht hinter einer mit einem Teppich uberdeckten Brustung, auf welcher sich das kleine Revaler Stadtwappen – das Danebrogkreuz befindet. Auf diesem Wappen steht ein goldener Kelch mit der Hostie, zu dem Strahlen aus den Wundenmalen des Heilands gehen. Ueber seinem Haupte schwebt in einer Glorie Gottvater mit der Weltkugel in der Linken. Den Hintergrund bilden Gebaude und Turme, im Vordergrunde wird der Strebepfeiler einer Kirche sichtbar. Auf dem Stadtwappen befinden sich noch einige kleine Einzeldarstellungen eigentumlicher Art: neben zwei Kopfen ein Ohr und ein Schwert, auf Petrus und Malchus deutend; neben einem Christuskopfe und dem Kopf des Judas dreissig Silberlinge, den Verrat kennzeichnend; endlich wieder ein Christuskopf und der Kopf eines Hohenpriesters wahrscheinlich des Kaiphas. Der rechte Flugel tragt das Bild der h. Elisabeth, die ebenfalls hinter einer Brüstung steht,

13 A. Goldschmidt, Lubecker Malerei und Plastik bis 1530. Künstler

14 Die Abschrift des Briefes verdanke ich der Güte des Herrn Stadtarchivars G. von Hansen zu Reval

darüber ein Teppich mit dem Stadtwappen liegt; in den Händen hält sie wie in der geschnitzten Darstellung den Krug und den Teller mit Fischen.

Unter dem den Altarschrein nach oben gradlinig begrenzenden Blätterfriese befindet sich in gotischen Minuskeln die Inschrift: *Anno domini MCCCCLXXXIII deus relegauit in die penthecostes apostolos confirmauit sanctum suum spiritum.* Ueber der Mitte des Schreines erhebt sich ein kleines, nach vorne mit drei Seiten des Sechsecks abschliessendes, reich durch Fialen und Strebebogen geziertes Tabernakel mit einer Darstellung der Krönung Mariä durch Gottvater und Sohn in Halbfiguren. Die architektonischen Dekorationsteile, die dieses Tabernakel mit den zu den Seiten desselben stehenden Fialen verbanden, sind abgebrochen.

Mitteilungen über einige andere Holzschnitzarbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts.

Zunächst ist eines einfachen Triumphkreuzes zu gedenken, das in der Nikolaikirche zu Reval aufgestellt ist und die Jahreszahl 1434 trägt. Die Arbeit ist zwar keine künstlerisch besonders hochstehende, verdient aber vielleicht aus dem Grunde Beachtung, da sie jedenfalls heimischen Ursprungs ist. Ein ähnliches Triumphkreuz befindet sich im Revaler Dom. Dasjenige der h. Geistkirche daselbst ist neueren Datums und eine sehr schwache Leistung. In dieser Kirche sind aber die Schnitzereien an den Seitenlehnen einiger Kirchenbänke bemerkenswert, die allerdings schon dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angehören, für das Können der einheimischen Künstler aber ein gutes Zeugniss ablegen. So befindet sich auf den Seitenlehnen eines Kirchenstuhles die Figur des h. Andreas, in einer flachbogigen von gewundenen Säulen umrahmten Nische stehend, darüber ein gewelltes Band mit der Jahreszahl 1513 und als Bekrönung das Wappen der Familie v. Wrangel.[15] Auf einer anderen Lehne ist eine grössere Reliefscene erhalten, die in einem länglichen bogenförmigen Felde die Ansicht einer Stadt giebt, in deren Vordergrunde ein hoher Turm aufragt, aus welchem sich ein Mann in einem Korbe herablässt. In der Thüröffnung des Turmes lehnt eine Frau, die nach oben zu blicken scheint (der Kopf ist beschädigt); zu ihren Füssen liegt ein schlafender Hund. Diese Darstellung gehört wohl, wie diejenigen an einigen Bänken im Rathause zu Reval — Simson und Delila, Aristoteles und Phyllis — demselben Gedankenkreise an. Die Schnitzereien an diesen und den Ratsaalbänken können zu den vorzüglichsten der einheimischen Holzschnitzkunst gezählt werden. Zwei Schnitzereien — nur in vertieften Linien ausgeführt — auf den Stirnseiten der alten Chorstühle im Dom zu Riga,[16] Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis und St. Magdalena mit der Salbenbüchse darstellend, sind von geringerer Bedeutung.

15 Abbildung in W. Neumann's Grundriss einer Gesch. d. bild. Künste u. Liv., Est- u. Kurland S. 96.

16 Daselbst S. 2[illegible]

Tafel XV–XXI.

Gemalter Flügelaltar im oberen Saale des Schwarzhäupterhauses zu Reval.

Nach einer alten im Archiv der Gesellschaft der Schwarzhäupter erhaltenen Nachricht bestellte diese Gesellschaft den Altar für die Katharinenkirche des Dominikanerklosters und liess ihn im Jahre 1495 über Lübeck aus Westen (Flandern) kommen.[17] Als nach der am 12. Januar 1525 erfolgten Aufhebung des Klosters die Schwarzhäupter sich ihre dahin gestifteten Gegenstände wieder aneigneten, kam auch das Meisterwerk dieses Altars wieder in ihren unmittelbaren Besitz zurück und fand seit jener Zeit Aufstellung im Schwarzhäupterhause.

Auf Revals nicht unbedeutende Handelsverbindungen mit Brügge wurde schon in der Einleitung hingewiesen.[18] Bei so regem Verkehr mit dem Westen musste der Ruf der, seit den van Eyck's im Aufschwunge begriffenen niederländischen Malerei auch bis in die fernen Gauen der Ostseeprovinzen dringen und bei dem zunehmenden Wohlstande der Kaufleute, wie dem ihrer Zeit eigenen Frömmigkeitssinne konnte der Wunsch nach dem Besitze einer wertvollen Altartafel, zu deren Erwerbung sich in Brügge die günstigste Gelegenheit bot, leicht Befriedigung finden. Den hohen Ruf der Schule hatte besonders Rogier van der Weyden, der bedeutendste Nachfolger der van Eyck's durch die Welt getragen und unter ihm war zugleich eine Künstlerschaar erwachsen, die durch ihre erhabenen Leistungen den Ruf der flandrischen Schule zu erhalten verstand. Unter denen, die im Sinne der Altmeister fortarbeitend, weiterschufen, steht an der Spitze der Hauptschüler Rogiers, der prächtige Hans Memling, dessen Werke nicht nur ebenso grosse Verbreitung fanden, wie diejenigen seines Meisters, sondern sie auch in der Grazie der Form und der Leuchtkraft ihrer Farben oft noch übertrafen. Der Art dieses Meisters entsprechen auch die Gemälde des Revaler Flügelaltars, welche man wohl als die letzte grössere Schöpfung Memlings zu betrachten haben wird, da sein Tod bereits am 11. August (nach anderen am 10. Dezember) 1495 erfolgte.

17 Diese dürftige Nachricht, enthalten in einem »Denkelbuche« des Schwarzhäupterarchivs ist die einzige, welche bisher hat aufgefunden werden können. Veröffentlicht ist sie von G. v. Hansen in seinem Werke: Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals III. Aufl. Reval 1885. S. 160.

18 Eingehenderes s. Walter Stein: Die Genossenschaft der deutschen Kaufleute zu Brügge in Flandern. Berlin 1890.

Hans Memling[19] wurde den neusten archivalischen Forschungen nach zu Mainz geboren, etwa um 1430. So wenig sein Geburtsjahr genau bekannt ist, so wenig hat uber die sonstigen Lebensverhaltnisse des Meisters sicheres erforscht werden können. Fest steht nur, dass er von 1478 ab in Brugge im Johannishospitale lebte und hier bis an sein Ende die schonsten seiner Werke schuf. Die von alteren Schriftstellern erzahlte Legende, Memling habe 1477 im Heere Karls des Kuhnen die unglückliche Schlacht bei Nancy mitgemacht und habe dann schwer verwundet bei den Monchen des Johannishospitals Aufnahme und Pflege gefunden, entbehrt der historischen Begründung. Seines Todes wurde schon gedacht; bestattet wurde er in der St. Aegidienkirche zu Brügge.

Der Revaler Altar ist auf Eichenholz gemalt und hat eine Höhe von 2,555 m, jede Tafel eine Breite von 0,755 m (Grosse der Eichenholztafeln zwischen den Umrahmungen), das Mittelbild eine Breite von 1,667 m, es ubertrifft also den etwas fruheren gleichartigen Altarschrein in der Greveradenkapelle des Lubecker Domes in der Hohe um mehr als einen halben Meter, in der Breite der einzelnen Flugelbilder um 11 Centim. Wie bei jenem nehmen auch hier die ausseren Flügelseiten die Darstellung des englischen Grusses auf, die frohe Verkundigung des Erzengels Gabriel an Maria die Auserkorene des Herrn zu sein. Die Figur der Maria ist eine schone hoheitsvolle Erscheinung, das Antlitz mit den ob der gottlichen Botschaft zu Boden gesenkten Augen, ist von lieblicher Milde. Das gewellte, von einem schmalen Stirnreifen gehaltene Haar fliesst auf die Schultern herab, auf den sie umhallenden Mantel, dessen linke Seite in schönem Wurf aufgehoben ist und von dem rechten Arme gehalten wird. Die rechte Hand ist in uberraschter Gebärde leicht erhoben, die linke hält ein Buch. Weniger graziös ist die Gestalt des Engels, der in halb schwebender, halb stehender Stellung der Maria von rechts naht. Seinen Korper umhullt ein faltiges Gewand, uber welches sich ein schwerer, uber der Brust von einer Agraffe zusammengehaltener Mantel legt. In der linken Hand tragt er den Lilienstab, wahrend die rechte leicht erhoben erscheint. Das lockige Haar hält ein verzierter Stirnreif zusammen. Die beiden Figuren stehen in einer halbkreisformig abgeschlossenen Nische auf Postamenten; über dem Haupte einer jeden schwebt ein bronzefarbiger Baldachin. Das zwischen ihnen flatternde Spruchband ist ohne Inschrift.

Werden die Flugel geoffnet, so zeigt sich dem Beschauer das Hauptbild: St. Maria, Christus und St. Johannes der Prediger Fürbitte einlegend fur die zu den Seiten des Thrones Gottvaters knieenden dreissig Schwarzhaupter (Taf. 16 u. 17). Zunachst links steht Maria in einem Mantel von dunkelblaugruner Farbe mit schmalen fein gestickten Saumen. Kopf und Hals bedeckt ein weisses Tuch. Sie hat die linke Brust entblöst und weist mit der Rechten furbittend, um des zu den Stufen des Thrones Gottvaters knieenden Sohnes willen, den sie mit ihrer Brust genährt, auf die zu ihren Füssen knieenden Schwarzhaupter.

Auf dem folgenden Bilde kniet Christus auf der Martersaule in nackter Gestalt, nur um die Huften schlingt sich ein Lendentuch; neben ihm liegen Rute und Geissel. Seine rechte Hand ruht auf der Brustwunde, während er die linke gegen den Thron erhoben halt. Hinter ihm stehen, in weisse Gewander gekleidet zwei Engel mit den Marterwerkzeugen.

Das dritte Bild zeigt den thronenden Gottvater selbst, eine herrliche majestatische Erscheinung. Das von graublondem Haar und Bart umwallte edle Haupt mit den ernsten und doch milden Zügen schmuckt die reich mit Edelsteinen geschmuckte Tiara, von den Schultern fallt der mit prachtigen ornamentalen Saumen gezierte, uber der Brust von einer reichen Edelsteinagraffe gehaltene Mantel, dessen feuriges Dunkelrot mit dem Goldbrokatteppiche hinter dem Thron und dem Grun der umgebogenen Teile auf das angenehmste kontrastiert. Zur Linken des Weltbeherrschers schwebt in goldenem Glorienschein die Taube. In der rechten Hand halt er das schon geschmückte Scepter, die Linke ruht auf der Weltkugel, die als ein matt schimmernder mit ornamentierten Goldstreifen umfasster Opal gemalt ist. An dem aus verschiedenartigem Marmor gebildeten Thronsessel hat der Maler ebenfalls eine grosse Pracht zu entfalten gewusst, besonders durch die Nachahmung von edlem Gestein.

Auf dem vierten Bilde erblickt man Johannes den Taufer, eine hohe wurdevolle Gestalt in braunem harenen Gewande mit einem ausdrucksvollen von wirrem Haar und Bart umrahmten Antlitz, aus dem sehr viel Verwandschaftliches mit dem Bilde des h. Ägidius auf dem Lubecker Dombilde spricht. Auf seinem rechten Arme ruht auf einem Buche das auf Christus deutende Lamm, welches der Welt Sunde tragt, die Linke ist wie bei der Maria, in empfehlender Gebarde uber die fünfzehn zu seinen Fussen knieenden Schwarzhäupter ausgestreckt. Besonders schön und portratartigen Charakter tragend sind auf dem Bilde der Maria und auf dem in Rede stehenden die an der Spitze der Donatoren knieenden Gestalten, wahrscheinlich zwei Aelteste der Schwarzhaupter. Sie sind in dunkle Gewänder gekleidet, wahrend bei den übrigen farbige Kostume wechseln. Der Hintergrund wird auch auf diesem Bilde, wie bei den beiden ersten, durch einen grun gemusterten Vorhang gebildet, der zur Seite einen Streifen feurigen Rots freilasst.

Besonders diese vier Gemalde zeichnen sich nicht nur durch das satte leuchtende Kolorit, sondern auch durch eine vornehme Haltung in der Zeichnung und liebevolle Behandlung der Kopfe vor den ubrigen aus und könnten in den Hauptsachen wohl noch von Memlings eigner Hand herruhren. Das Bild mit dem knieenden Christus ist leider in den unteren Teilen sehr eingedunkelt und hat durch eine im Jahre 1881 von unkundiger Hand unternommene Restaurierung noch mehr gelitten.

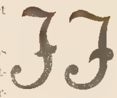
Starke Beschädigungen trägt ausser dem äusseren Bilde der Maria in der Verkundigung auch der letzte Bildercyklus, welcher beim Aufschlagen der inneren Flugel dem Beschauer erscheint. Links steht zunächst der h. Franziskus mit den Wundenmalen vor einem Goldbrokatteppich mit roten Mustern, der zur Seite einen grünen Streifen des Hintergrundes freilasst. Dieses Gemalde ist in der Farbe stark eingeschlagen und lasst namentlich von dem Faltenwurf der Gewandung wenig erkennen.

Das grosse Mittelbild zeigt die thronende Himmelskonigin mit dem Jesusknaben auf dem Schosse, zwischen St. Georg und St. Viktor. Der erste tragt eine goldig schimmernde Rustung, unter welcher das Kettenhemd sichtbar wird, und daruber einen mit ornamentierten Saumen verzierten dunkelgrunen Mantel. Das Haupt bedeckt eine rote pelzbesetzte Mutze mit reicher Edelsteinagraffe und Reiherbusch. In der Rechten halt er eine Lanze mit einem weissen Fähnlein, darin ein rotes Kreuz, die Linke ruht am Schwertgriff; zu seinen Fussen der Drache. Das ebenfalls mit kostbaren Saumen versehene Unterkleid der Maria ist rot, der Mantel daruber von blauer Farbe. Das Haupt bedeckt eine überreich mit Edelsteinen geschmuckte Krone. Das Gesicht ist stark beschädigt und ausserdem durch eine nachträgliche Uebermalung des Mundes verdorben. Zu den Fussen Mariens steht auf dem unter dem Throne ausgebreiteten reich gemusterten Teppiche eine Vase mit weissen Lilien und blauen Tulpen. St. Viktor ist in eine Stahlrustung gekleidet, uber die sich ein brauner Mantel legt. Den Kopf deckt eine Pelzmutze. Die Linke ruht am Schwertgriff, wahrend die Rechte ein Krucifix halt. Der Hintergrund wird von den Goldbrokatteppichen des Thronhimmels gebildet mit elegant gezeichneten, sehr pastos aufgetragenen Mustern in roter Farbe.

Das letzte Bild stellt die Aebtissin St. Brigitta von Schweden dar in der Tracht ihres Ordens. Auf ihren Namen grundeten im Jahre 1407 drei Revaler Kaufleute das malerisch am Meer gelegene Brigit

19) Nach Th. Gaedertz Text zu den 15 Abbildungen des Altarschreines von Hans Memling im Dom zu Lübeck, der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnützigen Thätigkeit in Veranlassung ihres hundertjährigen Stiftungsfestes gewidmet von Johannes Nöhring. Lübeck 1889 fol.

tenkloster. Diese Tafel gehört mit zu den schönsten des Altars. Das Gesicht der Heiligen ist zwar herb und voll asketischen Ausdrucks, doch verrät es wie der weiche Fluss des Gewandes die Hand eines hochgeschulten Meisters. Von ganz hervorragender Schönheit ist der Krummstab, an welchem die Fülle und Eleganz des architektonischen Details überrascht. Unter den von schlanken Säulchen getragenen zierlichen Wimpergen erkennt man die Statuetten der h. Margarethe, St. Johannis des Predigers und St. Laurentius. Zu den Füssen der Brigitta huscht eine Ratte über den Fussboden und auf dem Saume des Mantels findet sich in hellgelber Farbe das Monogramm



Bei genauer Betrachtung desselben erkennt man, dass es erst in späterer Zeit auf das Bild gesetzt ist, auch entsprechen die Schriftzüge etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es wird also angenommen werden müssen, dass die Gemälde schon zu jener Zeit einer Restaurierung unterzogen wurden und der dieselbe besorgende Künstler sein Monogramm hierher setzte.

Tafel XXII und XXIII.

Gemalter Flügelaltar in der Nikolaikirche zu Reval.

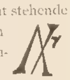
Die Aussengemälde dieses in der Kapelle neben dem Turme aufgestellten Altars, sowie das innere linke Flügelbild desselben sind teilweise übermalt. Bei geöffneten Flügeln erblickt man drei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, auf den Flügeln die Kreuzschleppung und eine Beweinung des Leichnams Christi, in der Mitte Christus am Kreuz zwischen Maria, Magdalena und Johannes. Der Hintergrund, auf den hier ein besonderes Gewicht gelegt ist, zieht sich in tiefen blaugrünen etwas kühlen Tönen durch alle drei Bilder und stellt die Stadt Jerusalem dar. Der Mittelgrund des Hauptbildes ist mit Reitern, Kriegsknechten und Mönchen belebt, die der Stadt zueilen. Den Horizont umgrenzen langgestreckte Höhenzüge. Links tritt der von Kriegsknechten geleitete Zug mit dem unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heilande aus einem tiefen Thor heraus, in dessen Mitte Maria und Johannes sichtbar werden. Ein Kriegsknecht in stählerner Rüstung und mit von wallenden Federn reich geschmücktem Helm, stösst schreiend mit der Lanze nach dem umsinkenden Christus.

Im Mittelbilde geht der blaugrüne Ton des Hintergrundes, je weiter er zum Vordergrunde fortschreitet in Gelb über, das sich im Vordergrunde zu einem warmen Braun verdichtet. An den Gesichtern der Heiligen fällt ein eigentümlicher ins Karminrote spielender, etwas verwaschener Farbenton auf, während bei dem nackten Christuskörper die Leichenfarbe in derbrealistischer Weise bis auf das Blau der Lippen nachgeahmt ist. Die Gewandung der Maria besteht in einem schwarzen Unterkleid mit darüber liegendem dunkelgrünen Mantel und weissem Kopftuch; St. Johann ist in ein hellkarminfarbenes Unterkleid und einen braunen Mantel gekleidet. Sein Haar ist rötlich blond. Das Gewand der am Fuss des Kreuzes knieenden Magdalena entspricht etwa der Zeit des Beginns des 16. Jahrhunderts; es besteht aus einem hellblauen am Halse viereckig ausgeschnittenen Kleide, aus welchem das fein gefältelte und mit goldenen Säumen umfasste Brusttuch hervorsieht; ihr Mantel ist von hellgrüner Farbe.

Im Mittelgrunde der auf dem rechten Flügel gemalten Beweinung Christi strebt eine zerklüftete Felspartie empor, auf deren Plateau die Schädelstätte liegt. Man sieht die Kreuze stehen und an den äusseren noch die Schächer hängen. In einer Grotte unterhalb des Berges vollzieht sich die Grablegung.

Das Mittelbild hat in Zeichnung wie in Kolorit sehr verwandschaftliche Züge mit dem im Berliner Museum befindlichen, dem Gerard David zugeschriebenen Gemälde eines Christus am Kreuz (Katalognummer 573). Besonders auffällig zeigt sich diese Uebereinstimmung in der Behandlung des Hintergrundes, in der Zeichnung des langgestreckten Christuskörpers, in der gespreizten Stellung der Hände der Maria und in der manieristischen Ausführung der Gesichter mit eigentümlich stark betonten Backenknochenbildungen. Gerard David wurde um 1450 (?) zu Ouwater geboren und starb in Brügge am 23. August 1523. Er wurde unter dem Einflusse Memlings gebildet und trat urkundlich 1484 in die Gilde in Brügge ein; 1515 wird er auch in die Gilde zu Antwerpen aufgenommen, wo er kurze Zeit thätig war.[20]

Die Figur des knieenden Donators im schwarzen Talar und weissen Klappkragen auf dem Bilde der Kreuzschleppung ist an die Stelle einer früheren gesetzt worden und das Porträt des im Jahre 1657 verstorbenen Aeltesten der grossen Gilde zu Reval Urban Dehn, der urkundlich im Jahre 1654 den Altar renovieren liess. An einem Baumstumpfe rechts unten befindet sich sein Wappen, ein schwarzer Sparren mit einem Schrägstreifen in goldenem Felde, darunter ÆTATIS SVÆ 50. ANN. 1654. Auf dem Mittelbilde, links an einem Strauche hängend, ein nicht mehr nachweisbares Wappen, drei aufrecht stehende Widder in rotem Felde; auf der rechten Seite ist die Dehnsche Hausmarke angebracht, neben derselben die Buchstaben V. D.



Die Aussenseiten der Flügel enthalten in halbkreisförmig abschliessenden tiefen Nischen je zwei Figuren; links St. Jakobus d. ä. im Pilgerkleide von gelbbrauner Farbe mit darüber fallendem roten Mantel, in einem Buche lesend, das er mit der linken Hand stützt, während die Rechte den Pilgerstab umfasst. Der mit Muscheln besteckte Hut ist auf den Rücken hinabgesunken. Zu seiner Linken steht eine Frau in dunkelgrünem Gewande; sie trägt auf dem linken Arme ein nacktes Knäblein, dem sie eine weisse Rose reicht. Ihr hellblondes Haar fällt in langen Locken über Schultern und Rücken. Auch dieser Figur, jedenfalls Maria darstellend, ist der Kopf porträtartig übermalt. Die Behandlung des Kindes entspricht dagegen vollständig den Malereien der Innenbilder. Zu den Füssen dieser Gestalten liest man auf einer in grau gemalten Füllung die Inschrift: **Her Cūert vā** (das Lippesche Wappen, eine Rose) **der lyppe.**

Der rechte Flügel zeigt eine prächtige Rittergestalt in stählerner Rüstung mit braunem Mantel umgethan, das Haupt von einer roten pelzbesetzten Mütze bedeckt; in der Linken ruht das Schwert, während die Rechte einen kleinen Tartschenschild hält. Das etwas gerötete Antlitz hat energische Züge und ist jedenfalls Porträt. Diese Figur ist an die Stelle einer Bischofsfigur gesetzt worden, wie sich bei

20 J. Meyer. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der kgl. M[illegible] zu Berlin 1883. S. 115

dem Reinigen der Bilder erwies und zwar an die Stelle des h. Hieronimus, von dem ein Teil der Mitra und der Inful durchschimmert. Das Attribut des Heiligen, der Löwe, schmiegt sich heute zu den Füssen des Ritters, in welchem man der untenstehenden Inschrift und dem Wappen nach, entweder den Revaler Bürgermeister Johann von Grest, der von 1479 bis 1493 diesem Amte vorstand, oder wahrscheinlich dessen Sohn Johann, welcher von 1500 bis 1517 Mitglied des Rats war, zu erkennen haben wird. Das Wappen bildet ein schräggeteilter schwarzweisser Schild mit einem roten Kleeblatt im schwarzen und einer schwarzen, an goldener Kette hängenden Wolfsangel im weissen Felde. Zur Seite des Ritters steht die ehrwürdige Gestalt des heil. Antonius im hellgrauen Unterkleide und dunklem Mantel, darauf in grüner Farbe das Antoniuskreuz T sichtbar wird. In der Linken hält er einen Stab, in der Rechten ein Buch; zu seinen Füssen steht ein kleines Schwein mit einem Glöckchen am Halse. Dieses Attribut bezieht sich auf das den Mönchen des Antoniusordens, die sich überhaupt als tüchtige Landwirte auszeichneten, gewährte Vorrecht, Schweine masten zu dürfen; auch pflegten sie ihre Ankunft in einem Dorfe durch ein Glöckchen anzukündigen. St. Antonius gilt besonders als Patron der Haustiere.[21]

Zwischen den beiden Figuren, etwa in Schulterhöhe sieht man unter der Uebermalung die Spuren eines achtstrahligen geflammten Sternes, in dessen Mittelkreise die Buchstaben i h s (d. i. Jesus hominum salvator) erkennbar sind.

Die Figur des Johann von Grest entspricht der Rüstung nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, könnte also das Porträt des ritterbürtigen Bürgermeistersohnes sein und vielleicht liess dieser und ein Nachfolger des Ewert von der Lippe gleichen Namens (die Familie ist noch im 17. Jahrhundert in Reval nachweisbar)[22] schon zu seiner Zeit den Altar in der Figur der Maria und des h. Hieronimus übermalen, wobei ja die Namen der beiden ehemaligen Stifter erhalten bleiben konnten. An die Stelle einer früheren Donatorfigur ist dann im Jahre 1654 noch durch Uebermalung die des Urban Dehn getreten.

Die Gemälde sind auf Eichenholztafeln ausgeführt. Das Mittelbild ist von quadratischer Form und hat eine Seitenlänge von 1,71 m. Der aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammende geschnitzte Aufsatz ist keine künstlerisch unbedeutende Leistung. Er enthält in der Mitte eine Himmelfahrt Christi, zu den Seiten die Figuren der Mässigung und der Stärke. Dass dieser Altar mit dem von der Antoniusbruderschaft zu Reval gestifteten Antoniusaltar identisch ist, der um 1490 in den Kirchenprotokollen als in dieser Nebenkapelle stehend erwähnt wird, ist wohl kaum anzunehmen.

21 Vgl. W. Menzel, Christl. Symbolik I. 69.

22 Die genealogischen Mitteilungen über die drei Familien von der Lippe, von Grest und Dehn verdanke ich Herrn Staatsrat Eugen v. Nottbeck, der sie mir aus seinem die Siegel aus dem Revaler Stadtarchiv behandelnden Werke auszog.

Fragmente eines Todtentanzes in der Nikolaikirche zu Reval.

In demselben Raume, in welchem der vorbeschriebene Altar steht, hat auch der Rest eines auf Leinwand in Oelfarben gemalten Todtentanzes Aufnahme gefunden, dessen schadhafter Zustand leider eine photographische Reproduction nicht zuliess. Die Darstellung der Todtentänze reicht in das 14. Jahrhundert hinauf und man glaubt, dass die furchtbare Pest, welche 1348 und 1361 Europa durchwütete, den ersten Anlass zur Herstellung solcher Bilder gegeben habe, die in symbolischer Weise die Nichtigkeit des Irdischen und die Gleichheit aller Stände vor dem Tode illustrieren sollten. Der Todtentanz zu Minden in Westfalen, um 1380 entstanden und die Reste desjenigen im Kloster Klingenthal bei Basel, der 1387 gemalt sein soll, gelten als die ältesten bekannten Werke dieser Art. Der Todtentanz an der Hofmauer des Predigerklosters zu Basel, um 1450 ausgeführt, benutzt die Motive des Klingenthalschen. Etwa derselben Zeit (1463?) gehörte der frühere Todtentanz in der Marienkapelle zu Lübeck an, welcher 1701 von Anton Wortmann auf Leinwand übertragen wurde. Aehnliche Gemälde befinden sich in Erfurt, in Landshut, in der Marienkirche zu Berlin (letzterer unter Beigabe von vier lithographierten Tafeln beschrieben von W. Lübke) in Bern, zwischen 1514–1522 von Niclas Manuel, gen. Deutsch (1484–1530) an die Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters gemalt — jetzt nur noch in Kopien vorhanden — und in vielen anderen Städten. Während die ältesten Darstellungen sich noch mit einer einfacheren und ernsten Auffassung des Gegenstandes zufrieden geben, macht sich in den tanzenden Gestalten des Todes, die im 16. Jahrhundert entstehen, schon ein derber Humor geltend, der sich auch auf dem Revaler Bilde zu einer Grauen erregenden Uebermütigkeit steigert. In wirklich geistreich feiner Weise schuf Hans Holbein d. j. seinen auf mehr als 40 Bildern dargestellten Todtentanz.

Der Revaler Todtentanz hat eine Höhe von 1,60 m und in seinem jetzigen Zustande noch eine Länge von 7,5 m. Der Reigen bewegt sich über einen weiten grünen Plan, dessen Hintergrund von in üppigem Grün stehenden Bäumen und Gebüschen begrenzt wird, über welchen man hier und da stattliche Kirchtürme, Burgen und Häuser aufragen sieht. Den Anfang des Bildes macht der auf einer Kanzel stehende Prediger, der den Beschauer über den Vorgang zu belehren scheint. Zu Füssen der Kanzel hockt auf einem Stein ein auf einem Dudelsack zum Tanz aufspielendes Gerippe, dessen Schädel ein mehrfarbiges Tuch turbanartig umschlingt und um dessen Hüften ein weisses Laken flattert. An der Vorderseite der Kanzel ist eine Tafel befestigt, welche in Versen die Worte des Kanzelredners wiedergiebt. Die Anfangsbuchstaben sind rot, die übrigen schwarz; ihr Charakter entspricht dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Die Verse lauten:

Och redelyke creatuer sy arm ofte ryke
Seet hyr dat speetel junck vnde olden.
Vnde dencket hyr aen ok elkerlike.
Dat sik hyr nemant kan onthalden
Wanneer de doet kumpt, als gy hyr seen.
Hebbe wi den vele gudes ghedaen.
So moghe wi wesen myt gode een.
Wy moten van allen loen entfaen
Vnde leven Kynder ick will iu raden
Dat gi juwe scapeken (Schäfchen) *verleide nicht*
Men gude exempel en op laden
Eer ju de doet sus snelle bilicht

Auf einem fortlaufend gewellten Bande befinden sich sodann die Verse, in welchen der Tod zu den einzelnen von ihm Geleiteten spricht und die jedesmaligen Antworten derselben. Der zu Fussen der Kanzel sitzende Tod wendet sich zunachst an alle:

To dussen dantse rope ik algemene.
Pawes, keiser vnde alle creature.
Arm ryke, groet vnde kleine.
Tredet vort went ju en helpet nen truren
Men dencket wol in aller tyd.
Dat gy gude werke myt in bringen
Vnde juwer sunden werden quyt
Went gy moten na myner pypen springen.

Den Reigen der Tanzenden eröffnet ein Skelett mit einem Grabstein auf der Schulter; mit der Linken zieht es den Pabst am Mantel nach sich, indem es ihm zuruft:

Her pawes du byst hogest nu
Dantse wy voer ik vnde du etc

Das folgende Skelett halt den Papst an der Hand und zieht zugleich in zierlichem Tanzschritt den nachfolgenden, in reichem Krönungsornat gekleideten Kaiser an der Hand nach sich. Dem Kaiser folgt die Kaiserin, dieser der Kardinal und schliesslich der Konig.

Für eine weitere Bestatigung der Entstehung des Bildes im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, ausser den schon erwahnten Schriftcharakteren kann die Gewandung der Kaiserin dienen. Diese ist in ein purpurfarbenes mit reichen Mustern bedecktes Gewand ohne Aermel gekleidet, das den Oberkorper eng umschliesst. Ein mit Hermelin gefutterter roter Mantel fallt von den Schultern herab und wird uber der Brust von einer goldenen Kette zusammengehalten. Brust und Hals sind zum Teil von einem weissen Tuch bedeckt. Besonders charakteristisch fur die angegebene Zeit ist der Kopfputz der Kaiserin, der sich aus feinen spitzenartigen Tuchern zu recht ansehnlicher Höhe aufbaut.

Die Ausführung des Gemaldes ist im Ganzen nur eine durftige zu nennen und verrat einen Meister untergeordneter Bedeutung. Die sehr nahe Uebereinstimmung des hiesigen Todtentanzes mit demjenigen zu Lübeck lasst vermuten, dass letzterer dem Revaler zum Vorbilde gedient und dieser in Lubeck entstanden ist.[23]

23 Eine kleine Abbildung des Revaler Fragments befindet sich in W. Neu…

Druck von Charles Coleman in Lübeck.



eile eines Schnitzaltars im unteren Saale des Hau





Holzfiguren im Besitze der Schwarzhäuptergesellschaft zu Riga







Schnitzaltar in der Nikolaikirche zu Reval.

















Schnitzaltar in der Heiligen Geistkirche zu Reval.







Gemalter Flügelaltar im Schwarzhäupterhause zu Reval.



Gemalter Flügelaltar im Schwarzhäupterhause zu Reval.









[illegible] in der Nikolaikirche z. Kiel

